

1980. 12

41 (451)

## ランボオにおける

## 『見者の手紙』の位置

松 崎 悟

リシャール J. P. Richard<sup>(1)</sup> は『詩と深さ』*Poésie et Profondeur* の冒頭で、詩の研究においては「理念」≪*idée*≫よりも「固定観念」≪*obsession*≫の方が重要であり、詩人の真実は「詩論」≪*discours sur la poésie*≫よりも「詩」≪*poèmes*≫自体の中にあるのではないかと書いている。確かに秀れた詩は、詩論によって作られるのではなく、詩論を越えた様々な要素を内在させているはずである。詩論の研究は詩の理解にそのまま直結するものではない。しかし、詩論と詩とを精緻に比較、対照してゆけば、詩人がどういう意図で詩を創作したのか、又、詩が詩論をどのように具体化しているのかという点で、詩人と詩との関係を解明する有力な手がかりとなるだろう。

ランボオ Arthur Rimbaud は1871年5月13日、15日にそれぞれ恩師イザンバール George Izambard と友人ドメニー Paul Demeny に手紙を書いているが、ランボオの場合、これらの手紙を詩論と呼ぶことができる。彼が詩についての所感を明確にあらわしているのはこの2通の手紙だけだからである。この手紙は書かれている内容から「見者の手紙」*lettres dites du "voyant"* と呼ばれている。ランボオは「見者の手紙」を書いたほぼ1ヶ月後、6月10日のドメニー宛の手紙でこう書いている。

... brûlez *je le veux*, et je crois que vous respecterez ma volonté comme celle d'un mort, brûlez *tous les vers que je fus assez sot pour vous donner lors de mon séjour à Douai*. p.255

---

(1) Jean Pierre Richard, *Poésie et Profondeur*, Edition du Seuil, 1970, p.10.

以下、ランボオからの引用は全て次の版による。

Rimbaud *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1972.

この手紙によって、ランボオが前年、1870年秋に清書して手渡した詩（1870年の3月から9月までに書いた詩15篇）の焼却を望んでいることがわかる。ランボオにとって、以前の詩がとても平板で、不毛に見えたのだろう。新しい詩法から見れば旧作は駄作としか思えなかったにちがいない。言葉を換えれば、この引用した手紙は、「見者の手紙」が一大転機であったことを証明している。実際、彼の詩は、「見者の手紙」の前後において、主題、文体、詩法のどの面においても差異が認められる。この差の発端には、言うまでもなく、「見者の手紙」が大きく位置している。従って、ランボオの詩を研究する上で、「見者の手紙」が重大な鍵となることが容易に理解できると思う。この論文は、「見者の手紙」を中心として、その手紙の内容である見者の詩法《voyance》が、ランボオの文学と人生にいかなる影響を与えたのかを検討するものである。彼にとって、見者の詩法とは何であったのかを、彼の詩と人生から照明を与えてみるつもりである。

「見者の手紙」には、エチアンプル Etienneble<sup>(2)</sup> が言うように「ロマン派の常套文句」《lieux communs romantiques》が繰り返されていたのかもしれない。又、リュフ Marcel-A. Ruff<sup>(3)</sup> が断言しているように、その独創性は「形式」《forme》にしかなかったのかもしれない。しかし、見者の詩法の評価を下したり、原拠探索に身をやつす以前に、私は、ランボオにおける見者の詩法の意義を考察してみようと思う。少なくとも、その方が、ランボオにおける詩論と詩との関係、ならびに、ランボオと詩論との関係をより解明しうるからである。よって、この論文中、「見者の手紙」

(2) *Rimbaud, pages choisies*, avec des notes par R. Etienneble, Nouveaux Classiques Larousse, Larousse, 1973, p. 4.

(3) Marcel A. Ruff, *Rimbaud*, Connaissance des lettres, Hatier, 1968, p. 70

の内容に触れる場合、おびただしい数の評論、注釈書からその語句の意味を掘り下げたりはしないだろうし、又、語句の原拠を厳密に搜索するつもりはない。その理由は、この論文の主目的が、むしろ、見者の詩法によって、ランボオの詩的表現の領域がいかに拡大され、又、それがランボオの人生をどのように左右していったのかを探ろうとするものであるから。一言で言えば、この論文の狙いは、見者の詩法とランボオの文学活動との関係を吟味することにある。

# I

まず問題の2通の手紙を検討してみよう。この2通の手紙は、内容において、ほぼ同一であるが、第二の方がより説明的であり、第一の手紙を補足していると言える。だからここでは、第二の手紙、1871年5月15日付ドメニー宛の手紙を中心に、見者の詩法といわれるものを究明してみようと思う。ランボオがこの手紙を書いた時はまだ16才であり、しかも一気に書いたらしく、文章の飛躍があり、不可解な箇所も多いが、その内容を次の5点に要約してみよう<sup>(4)</sup>。

- 1) 過去の詩の総括
- 2) 詩人の自我
- 3) 詩人になる方法

- 
- (4) 西条八十は『アルチュール・ランボオ研究』、中央公論社、1967、p.158で4項目に要約している。(1)過去の詩の鳥瞰(2)新しき詩の本質(3)その表現方法(4)詩人の使命。マタラッソとプチフィスも、同様に4項目に簡約している。

≪1° La Fatalité a fait de moi un poète. ....

2° Etre poète, c'est être Voyant, c'est-à-dire, ≪voleur de feu≫, devin, mage, prophète, doué de la seconde vue. ....

3° Pour être Voyant, il faut dérégler ses sens et se rendre monstrueux. ....

4° Jusqu'à présent, aucun poète n'a réalisé l'expérience de la Voyance intégrale. ....≫

(Henri Mattarasso et Pierre Petitfils, *Vie de Rimbaud*, Hachette, 1962, p.77-78.)

## 4) 詩の言語

## 5) 詩人と詩の使命

以下、この5つの点を個々に探究してゆくつもりである。

## 1) 過去の詩の総括

ランボオは、ギリシア時代から今日までの詩の歴史を、見者の詩という観点から瞥見し、ことごとく批判を加えてゆく。彼はまず、古代ギリシアの詩は本当の詩として承認する。

Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque, Vie harmonieuse,  
p. 250

それは、古代ギリシアにおいて、詩は神の声であり、詩人はその声を地上に伝える仲介者であったからである。ところが中世になり、キリスト教が勢力を持つようになると、詩人はいつのまにかそうした神聖な役目を忘れ、詩が「韻文化した散文」≪*prose rimée*≫、「遊び」≪*jeu*≫に下落してしまったとランボオは弾劾している。彼はその中でラシーヌ *Racine* を純粹で、力強く、偉大であると賞讃するが、ラシーヌも表現中心の詩人であったとして不満をいだいている。初期ロマン派詩人については、真の詩人である見者が何人かいたことに注目している。

Les premiers romantiques ont été *voyants* sans trop bien s'en rendre compte. p. 253

しかし、ラマルチーヌ *Lamartine* については、時として見者であったが、まだ古い形式に束縛されていると書いている。ユゴー *Hugo* に対しては、後期の作品に見られるものがあるとして、『レ・ミゼラブル』*Les Misérables* を本当の詩であると称揚している。又、もう一人のロマン派の雄であるミュッセ *Alfred de Musset* に対しては、徹底的に侮辱している。ミュッセは14回憎んでも足りない作家であると罵っている。それは、ミュッセの物語や言葉が「無味乾燥」≪*fadasse*≫であったからであり、更に地上の恋愛ばかりに眼を奮われていたミュッセと、見者であろうとするラン

ボオとが対極に位置したからである。

次にランボオは第二次ロマン主義者、高踏派へと眼を向けてゆく。

Les seconds romantiques sont très *voyants* : Th. Gautier, Lec (onte) de Lisle, Th. de Banville. Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre choses que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai dieu*. p.253

ランボオは、ゴーチェ Gautier やルコント・ド・リール Leconte de Lisle, バンヴィル Banville を一応評価しながらも、結局、不可視なものを見たり、前代未聞のものを聞いたりする点で、ボードレール Baudelaireこそ最初の見者であると言う。しかも、ランボオは「真の神」≪un vrai dieu≫と呼んだボードレールに対しても完全に満足しているわけではない。

Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste ; et la forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles. p.253-254

未知の世界を発見し、表現するには新しい形式が必要だというのである。その点、ボードレールはまだ不完全であった。最後に、同時代の作家として、メラ Albert Mérat とヴェルレーヌ Paul Verlaine を見者として是認している。

## 2) 詩人の自我

次の3つの引用文に注目してみよう。

C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire on me pense. —Pardon du jeu de mots. p.249

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée. p.250

L'intelligence universelle a toujours jeté ses idées, naturellement ; les hommes ramassaient une partie de ces fruits du cerveau : on agissait par, on en écrivait des livres. p.250-251

まず第三の引用文によって、ランボオは「宇宙的叡智」≪intelligence universelle≫という巨大なものが存在し、我々はその頭脳の成果の一部分を拾い集め、それによって行動していることを述べている。その考えに従えば、我々は自分の知性で本を書くのではなく、「宇宙的叡智」の一部分を書かされていることとなる。この創造否定の言明は、第二の引用文につながってゆく。

文中、≪Je est un autre≫は、一人称単数形代名詞である Je が être 動詞の3人称単数現在活用形である est と結びつくことによって、Je は崩壊し、un autre と同一になっている。言わば、一人称と三人称が一体化し、自我というものが消滅している。このことは、創造とは個人的能力ではなく、他者によって靈感が与えられるにすぎないことを意味している。その具体的なたとえとして、銅とラッパの例が持ち出されている。銅がラッパになるのは、銅自身の力ではなく、何か他の力が銅に加わる事によってである。この当たり前とも思える事例を使って、ランボオは、詩人には創造行為はありえず、他の力を借りて、何かを代弁しているにすぎないことを強調している。Je pense と言うのは誤りで、On me pense と言わなければならないと、ランボオが重ねて言うのも同様の理由による。

Je が解体し、自我が狭い枠組を破り、超我的な領域に達する——詩人の自我をそのように規定すれば、クロードル P. Claudel<sup>(5)</sup> がランボオについて書いたように、詩人には言葉を見つけ出すという意識的な作業は不必要となり、通り過ぎてゆく自然が、詩人の脳髓にひっかけてゆくものを、無意識的に記せばそれで良いこととなる。

### 3) 詩人になる方法

詩人の本質とは何か、自我とは何か、創作とはどのような行為であるのかを述べた後に、ランボオはいかにして詩人になるのか、その方法を詳説

---

(5) Paul Claudel *Oeuvres en prose*, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1965, p. 517.

している。

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. ... Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. p. 251

真の詩人である見者になるには、まず自分の魂を見つめ、完全に知りつくした後、それを「怪物的な魂」《*âme monstrueuse*》にしなければならないと言っている。

Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force sur-humaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! — Car il arrive à l'*inconnu* ! p. 251

「怪物的な魂」とは、「偉大なる病者」《*grand malade*》であり、「偉大なる罪人」《*grand criminel*》であり、「偉大なる呪われ人」《*grand maudit*》であり、更に、「偉大なる学者」《*grand savant*》でもある。つまり、見者とは何者にもなりうる人でなければならない。そうやって初めて、現実のあらゆる感覚を超越したことになり、未知の世界に到達しうる状態となる。見者になるには、まず、現実の一切の感覚に左右されない為に、意識的に自己錯乱を試み、Je を *un autre* という普遍的存在に昇華させなければならない。それが可能になった時、未知に到達できる見者となる。だから、見者とは、ある意識的な自己錯乱によって、日常的な現実の背後にある未知なものを、真の世界を、見ることの出来る者といえよう。約言すれば、真の詩人とは、感性を徹底的に開放し、ヴィジョンに制約をもうけないで、現実の彼方を透視できる人である。

## 4) 詩の言語

ランボオは、詩人は見者でなければならないと言い、そして見者になる方法を述べると、今度は、見者が使用すべき言語について語っている。真の詩人である見者が見るものが現実を越えたものである以上、それを表現し、再現する為の言語は、当然、新しい言語が要求される。

Il (le poète) devra faire sentir, palper, écouter ses inventions : si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue. p.252

Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! p.252

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. p.252

見者の言語は、意味の伝達を目的とする日常言語ではなく、形あるものには形を与え、形のないものには形のなさを与えるそういう極めてあいまいな言語である。ランボオはそれを「世界語」*«langage universel»*と名付けている。それは、別な言い方をすれば、全てを要約した「魂から魂へ」*«l'âme pour l'âme»*と伝えられる新しい言語である。後に、ランボオは、「あらゆる感覚に通じる詩的言語」*«verbe poétique accessible... à tous les sens»*と書いたが、この「世界語」と同じものである。詩人はこの未来の言語の発見と辞書の編纂にあたらなければならないとランボオは言っている。

## 5) 詩人と詩の使命

このようにして、未知なものを見、それを記すことの出来る真の詩人は、社会的な役目を持っているとランボオは考える。

Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle: il donnerait plus—que la formule de sa pensée, que la notion *de sa marche au Progrès* ! ... il serait vraiment *un multiplicateur de progrès* ! p.252



詩人は見者であるから時代の未知の量を限定することができる。だから詩人は、自分の思想の方式以上のものを、進歩への歩みという観念以上のものを詩にあらわすのである。このとき、詩人は進歩を倍化させる「進歩の乗数」*«multiplicateur de progrès»*となる。この言葉の意味は次の引用文がより明快に説明している。

L'art éternel aurait ses fonctions comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle *sera en avant*. p.252

詩の役目は、プロパガンダの道具として、人間の行動に外からリズムを与えるという消極的なものではなくなる。詩はそれ自体、行動に先立つものとして、即ち、人間に行動を起こさせるものとして、人類の幸福や社会進歩に貢献する。それゆえ、詩は人間の存在自体に根本的に訴えかける積極的な使命を持つのである。見者の詩は、読者の魂に働きかけ、よりよい社会を建設する方向に向わせるというのである。

以上がランボオの「見者の手紙」の要旨である。ここで、この手紙の内容をより鮮明に理解するために、手紙が書かれた時期、ランボオの読書体験等、手紙の背景となる事柄に若干触れておきたい。

ランボオがこの手紙を書いた1871年5月はパリコミューンの末期に相当し、コミューン派の敗北が濃厚になっていた。5月21日からは、政府側ヴェルサイユ軍のパリ突入による激しい市街戦が行われ、その結果コミューン派は敗れ、翌日より「血の一週間」*la semaine sanglante* という痛ましい事件が起きており、5月28日にはコミューンは完全に鎮圧されてしまった。ランボオとコミューンとの関係は、彼が実際にコミューンに参加したか否かで問題となっている<sup>(6)</sup> が、明らかなことは、彼が母親や教会、権力者等に対する反抗精神をコミューンに仮託させ、『パリの軍歌』*Chant de guerre parisien*, 『ジャンヌ・マリーの手』*Les Mains de Jeanne-Marie* などのコミューン同調者としての詩篇を残していることである。

---

(6) 拙稿「ランボオにおける救済のテーマー詩編 *Le Coeur du pitre* をめぐって」, 南山大学大学院論集『葦—フランス語・文学研究—』一号, 1976を参照されたい。

ランボオをコミューナル(コミューン参加者)だとしたガスカル Pierre Gascar<sup>(7)</sup> は、コミューンが失敗に近づき、ランボオはコミューン精神を受け継ぎながら、現実を言語で乗り越えようとして見者の詩法を作り上げたと述べている。一方、ボンヌフォア Yves Bonnefoy<sup>(8)</sup> は、ランボオのコミューン参加を否定している。彼はコミューンという具体的対象ではなく、イザンバール宛の「見者の手紙」に同封されている詩『盗まれた心臓』*Le Coeur volé* の背景となる事件、コミューン凋落をも含めた存在の危機ともいえる精神的ドラマを想定している。それは、激しい「自己嫌悪」*«dégout de soi»* であり、この「自己嫌悪」からの脱出として「見者の手紙」が書かれたとボンヌフォアは考えている。この2人の見解は、コミューン参加の真偽を除けば、大きな差はない。この時期、ランボオは、敗北に終ろうとしているコミューンに対する失意やら、思春期特有の不安やらで、大いに精神が動揺していたのだろう。ランボオはこういう精神状態のもとで、「見者の手紙」を書き上げた。

では、ランボオの読書体験はこの詩法の中にいかに反映されているのか。この点については、多くの研究者が様々な解釈を下している。

アダン A. Adam<sup>(9)</sup> は、詩人が人類の為に存在し、不可視の領域に侵入し、それを他人に伝えるという考え方には、神秘思想と人類の進歩、科学に対する素朴な信仰心がうかがわれると言う。それは、ユゴー、ルナン Renan、ミシュレ Michelet の思想であり、ランボオが彼等の本を読んだ事を指摘している。ベルナール S. Bernard<sup>(10)</sup> はアダンの言う進歩主義者に、コミューナルの中の「革命的幻想家」*«révolutionnaires "illumi-*

(7) Pierre Gascar, *Rimbaud et la Commune*, Gallimard, 1971, p. 59.

(8) Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Edition du Seuil, 1970, p. 42.

(9) Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Bibliothèque de la pléiade Gallimard, 1972, p. XXIII.

(10) *Oeuvres de Rimbaud*, introduction, relevé de variantes et notes, par Suzanne Bernard, Classiques Garnier, P. XXXVII.

リュフも「見者の手紙」を政治的、社会的に見るべきであると述べている。

(Marcel A. Ruff, op. cit., p. 65.)

nistes”≫, 特にヴェルメルシュ Vermersch の名を付け加えている。

又、ランボオは1871年3月頃、オカルト主義者ブルターニュ Charles Bretagne と知り合い、シャルルヴィルの図書館でオカルチズムの本を熱心に読んでいたが、ルネヴィル Rolland de Renéville<sup>(11)</sup> はそのことを強調し、古代インド仏教思想（バラモン、ヴェーダ）やギリシア神秘思想（ピタゴラス、プラトン）で見者の詩法を説明しようとしている。反対に、エチアンプル<sup>(12)</sup> は神秘思想の影響を否定し、ボンヌフォア<sup>(13)</sup> はボードレールの影響を最大なものとし、ランボオはボードレールを「真の神」と呼んだし、見者の詩法とボードレールの『万物照応』*Correspondances* における象徴理論や『人工楽園』*Les Paradis Artificiels* における酒やハッシッシュによる自我の拡張という考え方とは共通点が多い。

こうして、「見者の手紙」の原拠を探りだすと迷路に入ってゆく恐れがある。第一、「見者」*voyant* という単語自体、当時では、今日の「神秘」、「不条理」といった単語と同じ位、通俗的であったとエチアンプル<sup>(14)</sup> が書いているほどである。それゆえに、ここではこれ以上、「見者の手紙」の原拠についての搜索を続けるつもりはない。確かなことは、「見者の手紙」にはランボオの種々の体験、執筆当時の精神状態、そして読書の記憶とが反映していることである。この詩法におけるランボオ自身の独創性が乏しいことも明らかである。しかし、ランボオはこの詩法を本気で信じ、実行していった。次は、この詩法がランボオの詩にいかなる痕跡を留めているかを子細に検討してみるつもりである。

(11) Rolland de Renéville, *Rimbaud le Voyant*, La Colombe, 1947.

(12) Etiemble et Yassu Gaucière, *Rimbaud*, Gallimard, 1950, p.133.

(13) Yves Bonnefoy, op. cit., p.43.

(14) Etiemble, *Rimbaud, pages choisies*, op. cit., p.33.

*voyant* は旧約聖書以来使われている語であるが、その語の経歴は *Lettres du voyant* (13 et 15 mai 1871), éditées et commentées par Gérard Schaeffer, Droz et Minard, 1975. に収録されている Marc Eigeldinger, *La Voyance avant Rimbaud* が詳しい。

## II

ドメニー宛「見者の手紙」に挿入されている3篇の詩に注目してみよう、『パリの軍歌』*Chant de guerre parisien*, 『僕の小さな恋人たち』*Mes petites amoureuses*, 『しゃがみこんで』*Accroupissements*の3篇である。これらの詩篇を通観してみると、共通な事柄が見い出せる。

まず詩法 *versification* の観点から考察してみたい。最初の『パリの軍歌』は8音節詩句 *octosyllabe* で書かれている。次の『僕の小さな恋人たち』は12音節詩句 *alexandrin* の変形で、1行目が8音節、2行目が4音節になっている。(この形式は『ニナの返答』*Les Reprises de Nina* でも使用されている。)。『しゃがみこんで』はアレクサンドランである。脚韻の連続 *succession des rimes* では、全部が交韻 *rimes croisées* である。詩節 *strophe* は全部、4行詩 *quatrin* で書かれている。このアレクサンドラン、交韻、4行詩というスタイルは、1870年に書かれた韻文詩篇の典型的なスタイルであった。だから詩法の立場から言えば、この3篇の詩は前年と同じく、伝統的なフランス詩法を遵守しているのであり、見者の詩法の中でもくろんでいる「新しい形式」とはとうてい言い難い。脚韻 *rime* もほとんどが完全押韻 *rime riche* か可能押韻 *rime suffisante* である。貧しい押韻 *rime pauvre* は4箇所<sup>(15)</sup> 出てきているだけである。単数と複数とを強引に押韻させている破格用法は、『僕の小さな恋人たち』の *vert-chou* と *caoutchoucs* の例があるのみである。こうしてみると、これらの詩篇にはまだ、後期韻文詩篇に見られるような詩法上の自由奔放さがうかがわれない。

次は詩語について詳察してみたい。ランボオはこれら3篇の詩に、普通の詩では用いられない特殊な詩語を色々と導入している。

古語	<i>archaïsme</i>	<i>trope</i>
新語	<i>néologisme</i>	<i>tendronnier, pialat</i>
アルデンヌ方言	<i>ardennisme</i>	<i>darne, bouffes</i>

(15) *tam—jam, chaud—faud, hais—laid, feu—peu.*

学術用語 mots savants omoplate, éclanche, hydrolat

ランボオには、もともと、言葉に対する官能的とも思える態度があった。<sup>(16)</sup> 10才の時に学校へ提出した作文『太陽はまだ熱かった…』*Le soleil était encore chaud* には「糞くらえ」≪saperlipopette≫が新たに4つ造語<sup>(17)</sup> されている。卑語を造語することによって、嫌悪感を全身で表わしているようである。このランボオの言葉に対する異常とも思える態度は、言葉によって強迫観念を解放しようとする試みであって、ランボオの詩作の秘密の一端をになっている。<sup>(18)</sup> 特異な詩語の使用は、ランボオの初期作品から時々みうけられた点であったが、特に、この3篇の詩の中では多用されている。リュフは『僕の小さな恋人たち』の註釈でこう書いている。

La langue de Rimbaud devient de plus en plus insolite, argotique et savante à la fois, jusque dans les néologismes. <sup>(19)</sup>

確かに、『僕の小さな恋人たち』には、当時の詩語の範疇からはみ出た語彙が多い。上述の omoplate, éclanche, hydrolat, tendronnier, pialet, bouffes 以外, bave (baver), degeulé (dégeuler), salives desséchées, fade, crèverez (crever) などがそうである。<sup>(20)</sup> ランボオは、旧来のフランス詩法の破壊ではなく、詩語の範囲を拡大、増大させることによって詩的精神を表現している。

詩語の新しさという文体的特徴の次に、ランボオの「しゃれ」calembour の例を引いておきたい。『パリの軍歌』は、コミュンにおけるヴェルサイユ側、即ち、チエール首相とする国民政府側を皮肉ったり、揶揄したりしているが、その第五詩節が次例である。

(16) Marcel A. Ruff, op. cit., p.10.

(17) saperlipotte, saperlipopettouille, saperpouillotte.

(18) Madeleine Perrier, *Rimbaud Chemin de la création*, Gallimard, p.141.

(19) Arthur Rimbaud *Poésies*, Edition critique, introduction, classement chronologique et notes, par Marcel A. Ruff, Edition A.-G. Nizet, 1978, p.112.

(20) Gérald Schaeffer, op. cit., p.151.

Thiers et Picard sont des Eros,  
 Des enleveurs d'héliotropes;  
 Au pétrole ils font des Corots :  
 Voici hannetonner leurs tropes ...  
*Chant de guerre parisien* p. 40

一行目の終りに、「愛の神」*des Eros* という単語が出て来ているが、これはもちろん、「英雄」*héros* と「零」*zéros* とをかけている「しゃれ」である。ランボオは同音異義語の働きによって、チエールとピカルを一気に「ならずもの」に仕立てている。これは、2行目の「ヘリオトロープの盗っ人」*Des enleveurs d'héliotropes* という詩句からも容易に推察できる。ヘリオトロープが「向日性で、生命や太陽の象徴」<sup>(21)</sup> であるから、「ヘリオトロープの盗っ人」のチエール達は、ランボオの憎悪の対象であることは明らかである。「愛の神」を「零」、つまり「ならずもの」と読ませることによって、チエール達の戯画化は成功している。

4行目の*hannetonner leurs tropes* も注視すれば、皮肉を含んでいることがわかる。*hannetonner*<sup>(22)</sup> は言うまでもなく、黄金虫 *hanneton* からの派生語で、黄金虫が害虫であることを暗示しながら、「黄金虫のようにのろのろ歩く」という意味を持っている。一方、*tropes* は修辞学用語の「転義」を意味しているが、ランボオはチエールの「大げさな演説」*discours prétencieux*<sup>(23)</sup> を暗示させているらしい。しかも *trope* は *troupe* の古語でもある。結局、この詩行全体は「彼らの軍隊が黄金虫のように進軍してゆく」という意味になるが、以上のような言葉のあやを含んでいることを見逃してはならない。

(21) 鈴木信太郎他訳『ランボー全集Ⅰ』、人文書院、1976、p. 293

(22) *hannetonner* はロベール大辞典以下、ほとんどの辞典で「黄金虫を駆除する」という語義が与えられている。しかし、ランボオはベルナルが言うように、(Bernard, op. cit., p. 390)、ヴェルサイユ軍の進軍ぶりを黄金虫の歩みに譬えたらしい。ただしアダンもリュフも *hannetonner* には一言も触れてはいない。

(23) Bernard, op. cit., P. 390.

この2例からも、ランボオがいかに言葉の意味の多様性を駆使した表現をするようになったかがうかがわれるだろう。言葉の多義性を利用してイメージの重層化をはかる手法は、『僕の小さな恋人たち』にも見られる。その一例が詩句《Sous l'arbre tendronnier qui bave》である。詩句中の《tendronnier》は、詩語を問題にした時に例として出したが、tendron を基にしてのランボオの造語である。tendron は「芽」と「娘」の両義性を持っているから、この詩句は次のように成立しているのである。

芽を吹いている木            l'arbre tendronnier

よだれをたらしている娘    le tendron qui bave

ランボオはこの両者を合成し、「芽を吹いてよだれを垂らしている 木」という隠喩 *métaphore* の表現にしている。疑人法 *prosopopée* とも言えるこの譬喩にも、こうした言葉の多義性が利用されていることがわかるだろう。

今度は、いよいよ、詩的表現の根幹をなす譬喩的な表現を取り扱う番である。

例えば、『しゃがみこんで』には、「みがきあげた鍋みたいに光る太陽」《le soleil, clair comme un chaudron recuré》、「腰かけは奇怪ながまがえる」《des escabeaux, crapauds étranges》、「彼はしめった皮膚に毛が伸びる音を聞く」《il écoute les poils pousser dans sa peau moite》等の奇妙な詩句がある。この中で、まず、第一と第二の用例から、比較の対象になっているものを取り出してみたい。「太陽」と「みがきあげた鍋」、「腰かけ」と「奇怪ながまがえる」の2組である。ランボオは、これらの事物の間に共通性を見い出している。その共通性を促すものは、ランボオの想像力の働きである。ランボオが、「太陽」と「みがきあげた鍋」とを同一視しているのは、想像力の作用によってである。想像力は、あるものを、共通性を持つ他のものによって表現しようとする——これが譬喩のはじまりである。譬喩は想像力と密接な関係にある。

ランボオの場合、その譬喩から、彼の想像力が現実を解体させ、奇型化させてゆく傾向にあることが知れる。想像力のそうした働きは、現実に対

するランボオの憤りの激しさを反映している。ランボオの現実社会に対する怒りは、想像力を媒介として、奇異な譬喩として結実してくる。上記の2つの譬喩は、アナロジーを通して理解しうるが、それでも何か異常な感じがするのは、そのせいである。

一般に、詩人の想像力が強度になるにつれて、譬喩は奇態な表現となっ  
てゆく。想像力が自立している世界では、譬喩の基本である日常的な共通  
性が消滅しているからである。従って、譬喩は、想像力の世界が、日常の  
時間、空間、明暗、遠近、長短といった制約を受けないのと同様に、共通  
性の感じられないもの同士によって成立するようになる。その時、譬喩  
は、日常的な意味の論理から解放され、非現実的な表現となる。幻想的  
で、異常なメタフォールはこうした過程を通して生れてくるものである。

ランボオの表現にも独自性が芽ばえ始めている。例えば、イメージとし  
て「毛が伸びる音を聞く」ことは出来るが、実際には、毛の伸びる音を聞  
くことは出来ない。第一、毛が伸びる音があることすら、我々の日常的感  
覚では感知できないだろう。ランボオは、毛が伸びるという視覚的イメー  
ジに、聴覚を与えることによって、斬新な表現をうみ出している。ランボ  
オの表現領域は拡張され、その詩的世界は、日常の事物を使いながら、幻  
想化され出している。

文体についての考察の最後に、色彩語を簡単に見ておこう。この3つの  
詩篇にもおびただしい色彩語が使われている。しかし、色彩語も通常の色  
彩スペクトルにそった使われ方はしていない。色彩語とその対象となる語  
との関係は客観的観察によっているのではなく、暗示、類推、象徴によっ  
ている。『パリの軍歌』には、*Propriétés vertes, le lac aux eaux  
rougies, les jaunes cabochons, les rouges froissements* と出てき  
ている。これらについて、シェフアー Scheffer<sup>(24)</sup> は、田園ののどかな自  
然ではなく、荒れた、血まみれの、殺戮の春を思いおこさせると書してい  
るが、当然である。ランボオは、視覚だけに頼って、色彩語を使用してい  
るわけではないから、色彩語も、譬喩と同じく、ランボオの内的世界と緊

---

(24) *Gérald Schaeffer, op. cit., P.151.*



密に結びついているのである。ランボオが、このあと、母音のイメージに色彩語のイメージに結合させ、『母音』 *Voyelles* を創作していることこそ、その良き証左である。

ランボオの表現方法が、特異な詩語の使用、ことば遊び、奇怪な譬喩等によって複雑化し、難解になり出してきたことを、これまで詳述してきた。それでは、ランボオの以前の詩はどうであったのか。一例を出し、表現方法の相違を検討しておきたい。

チェール達に対する皮肉や揶揄は『パリの軍歌』に書かれている。これに匹敵するように、「見者の手紙」を書いた前年、1870年、ランボオはナポレオン3世を『皇帝の怒り』 *Rages de Césars* の中で皮肉っている。その第1詩節は以下の通りである。

L'Homme pâle, le long des pelouses fleuries,  
Chemine, en habit noir, et le cigare aux dents :  
L'Homme pâle repense aux fleurs des Tuileries  
— Et parfois son oeil terne a des regards ardents ...  
*Rages de Césars* p.31

ここでのナポレオン3世の描写は全く平板で、散文的ですらある。異常な譬喩による新鮮なイメージもなく、詩句を難なく読解することが出来る。前掲の『パリの軍歌』とこの例文を比較すれば、いかに前者の方が詩的表現の程度が高いかがわかるはずである。前者には、わずか四行の中に、地口、譬喩の表現が含まれており、詩節もベルサイユ軍の反撃と春の到来のイメージが重層化されている。これに対し、『皇帝の怒り』の方は風刺も弱く、一本調子である。

見者の手紙に挿入されている3篇の詩は、詩法で言えば、まだフランス古典詩法が厳格に守られていた。しかし、詩語では、古語、新語、アルデンヌ方言、学術用語等が大胆に使われている。更に語の同音性を利用しての「しゃれ」や語の多義性を利用した表現、或いは譬喩的な表現が現われてきている。だがこれらの詩篇にはまだ、後期韻文詩篇、『イリュミナ

シオン』 *Illuminations* 等で見られる、大胆な語法、想像力だけが作りあげる純粋な文学空間が出現してはいない。内容、表現形式ともに、確固たる独自性が見うけられない。総括してみれば、これらの詩篇は過渡期の詩篇であるとしき言いようがない。たとえ、そこに「見者の手紙」の中で主張された新しい詩、見者の詩の萌芽が見られるとしても。

見者の詩法と、その成果との間には、言うまでもなく、時間的なずれがあったのである。次に『地獄の季節』 *Une saison en enfer* の『錯乱Ⅱ。言葉の錬金術』 *Délires II Alchimie du verbe* (ランボオはこの『錯乱Ⅱ』で見者の詩法に対する自己批判を行なっている。それゆえに、この章に挿入されている詩篇を、彼がもくろんでいた見者の詩とみなすことが出来よう) の章に引用されている6篇の詩を中心に、他の1872年の後期韻文詩篇や『イリュミナシオン』を参照して、見者の詩の世界を詩法、文体、主題から分析してみたい。

### III

『地獄の季節』の『錯乱Ⅱ。言葉の錬金術』に挿入されている6篇の詩とは、『涙』 *Larme*, 『朝のよき思い』 *Bonne pensée du matin*, 『一番高い塔の歌』 *Chanson de la plus haute tour*, 『飢餓』 *Faim*, 『永遠』 *L'Eternité*, 『おお季節よ、おお城よ……』 *O saisons, ô châteaux* である。『地獄の季節』が1873年4月から8月にかけて制作された旨は最終章『別れ』 *Adieu* に記されているが、これらの詩篇はどれも1872年5月から7月にかけて書かれた詩の再録、又は変形であり、「見者の手紙」から1年後に書かれたものである。

まず詩法の立場から検討してみたい。1870年の詩篇、それから「見者の手紙」に挿入されていた3篇の詩は、従来のフランス詩法をおおむね踏襲していた。しかしこの6篇の詩は古典的フランス詩法から完全に抜け出ている。

音節数は、古典的詩法では頻繁には用いられなかった奇数音節詩句 *vers imparisyllabiques* が目立つ。『涙』は11音節詩句 *endécasyllabe*, 『一

番高い塔の歌』、『永遠』は5音節詩句 *pentasyllabe* である。『朝のよき思い』、『飢餓』、『おお季節よ、おお城よ……』は、詩行によって音節数が不規則になっている。この奇数音節詩句の使用は、ランボオの詩を軽快なシャンソン風に行っている。1872年の後期韻文詩篇の特徴の1つは、幸福への飢え、渇きという重苦しいテーマが軽やかな奇数音節詩句で表現され、奇妙な抒情性をうみ出していることである。

「脚韻の連続」は交韻から平韻 *rimes plates*、抱擁韻 *rimes embrassées* へと変化している。『記憶』*Mémoire* は女性韻 *rime féminine* だけで書かれているし、逆に、『俺の心よ、いったい何だ……』*Qu'est-ce pour nous, mon coeur, que les nappes de sang* は男性韻 *rime masculine* だけという異例さである。

脚韻は、完全押韻が消え、可能押韻と貧しい押韻が中心となっている。貧しい押韻は大変多い。例えば、『永遠』だけでも3箇所、*retrouvée—mêlée*, *voeu—feu*, *lendemain—satin* 出ている。又、脚韻がアソナンス（母音押韻）*assonance*<sup>(25)</sup> に代っている場合も多い。『涙』では、*bruyère—vert*, *auberge—perche*, *couvert—suer* が、母音だけで押韻されている。反対に、子音による押韻 *rime de consonne*<sup>(26)</sup> という手法も用いられている。『永遠』には、*éternelle—seule*, *elans—selon*, *ardeur—devoir* という押韻があるが、最初の2例は[1]のみが同音 *homophonie* であり、

(25) *assonance* も *rime pauvre* もアクセントのある母音のみが同一であるが、*rime pauvre* はその母音の後に子音を従えていない場合をさす。(Bonnard, *Notions de style, de versification et d'histoire de la langue française*, SUDEL, 1953, p. 71.)

O. デュクロー-T. トドロフ、『言語理論小事典』、滝田文彦他訳、朝日出版社、p. 304.) しかし、*rime pauvre* をも *assonance* と呼称している人もいる。(Adolph Tobler, *Le vers français ancien et moderne, trad. par K. Breul et L. Sudre*, Paris, 1885; réimp. Genève. Slatkine Reprints, 1972, p. 149.)

(26) この *rime de consonne* という名称はベルナールに依拠しているが (Bernard, op. cit., p. 435), これを *allitération* と呼んでいる例もある。(Grammaire Larousse du français contemporain, Larousse, 1970, p. 447.)

最後の例は語尾の[r]だけが共通の子音となり、押韻の形をかりうじて保っている。アソナンスや子音による押韻は、いわゆる脚韻ではなく、脚韻の代用でしかない。後期韻文詩篇には、これらが脚韻の代用をしている場合が多い。更に、単数と複数による押韻の禁止は完全に無視されているし、男性韻と女性韻による押韻という破格用法も見られる。『涙』の *soir—mares* がそうである。脚韻は増々破壊されてゆき、最後には脚韻がない詩句が出ている。『飢餓』の *fruits—haie*, 『永遠』の *éternité—soleil* などがその例である。『五月の軍旗』 *Bannières de mai* は、詩全体に脚韻が消え、アソナンスや子音による押韻、更には完全に脚韻のない詩句で構成されている。『五月の軍旗』は無韻詩 *vers blancs* と呼ぶこともできる。

こうしてランボオの詩は、音節数、脚韻という詩法の最大要素の制約から解放された。あと、韻文であることを保証するのは詩節の存在だけになる。ここまで詩法の伝統的規約から脱出すれば、『イリュミナション』の中の『運動』 *Mouvement*, 『海景』 *Marine* に見られる自由詩 *vers libres* はもう間近である。そして、自由詩から散文詩への進展は容易に予想がつく。

ランボオの後期韻文詩篇における詩法の規約からの解放は、詩の「新しい形式」を求めた見者の詩法の一試みと考えられる。しかし、多くの研究者が指摘しているように、ヴェルレーヌの影響を無視するわけにはゆかない。とりわけ、奇数音節詩句はヴェルレーヌの得意とするところであったことは良く知られている。彼の『詩法』 *Art poétique* の第一詩節には、奇数音節詩句が音楽性を与えると明言されている。<sup>(27)</sup> ランボオがヴェルレーヌに出会う以前、こうした奇数音節詩句を試みなかったことを考慮すれば、ヴェルレーヌの影響をないがしろには出来ない。だが、ヴェルレーヌによる文学的影響は、詩法を除けばそれほど過大視する必要はないだろう。『地獄の季節』の『錯乱 I』 *Délires I* で、「狂気の処女」*«vierge folle»* が「地獄の夫」*«époux infernal»* の観念を理解できなかったように、ヴェルレーヌはランボオの本質を見抜けなかった。ヴェルレーヌの影

(27) Paul Verlaine, *choix de poésies*, avec des notes par Michel Dansel, Nouveaux Classiques Larousse, Larousse, 1973, p. 66.

響は、エチアンプル<sup>(28)</sup>が言うように、「全く表面的」≪rien que de superficiel≫であり、ランボオはヴェルレーヌ以上の高いものを望んだと言えよう。或いは、ランボオはヴェルレーヌの影響を受けたが、ヴェルレーヌをすぐに凌駕してしまったと考える方が妥当かもしれない。ヴェルレーヌが最後まで脚韻を捨てきれなかったのに対し、ランボオはヴェルレーヌ以上に韻文詩を崩壊させ、自由詩、散文詩へと新しい詩形式を追求していったのだから。ランボオは、ヴェルレーヌの影響を受けながらも、未知を表現するために、新しい詩の形式を求めて、詩法の伝統的な規則を破っていたと言えよう。

次に構文を中心として、後期韻文詩篇の文体に注目してみたい。1872年のこの詩篇には、特別な詩語はあまり見当らない。それよりも構文の方が著しい特徴を備えている。

まず同一詩句によるリフレインがある。『一番高い塔の歌』では≪Qu'il vienne, qu'il vienne / Le temps dont on s'éprenne≫が、『永遠』では Elle est retrouvé 以下の第1詩節全体がリフレインとなり、第6詩節で繰り返されている。『イリュミナシオン』にはリフレインではなく、首語句反復によって音楽的効果がかもし出されている。『大売り出し』*Solde* の A vendre, 『少年時代Ⅲ』*Enfance* Ⅲの il y a の例があるが、ここでは『出発』*Départ* を引用しておこう。

Assez vu, La vision s'est rencontrée à tous les airs,  
Assez eu, Rumeurs des villes, le soir, et au soleil,  
et toujours.  
Assez connu, Les arrêts de la vie, — O Rumeurs et  
Visions !  
Départ dans l'affection et le bruit neufs !  
*Départ* p. 129

このリフレイン、首語句反復と似た用法として、名詞の並列 juxtaposition がある。いや、むしろ、各語が自立性を維持しているから、枚挙 énumération と言うべきかもしれない。

(28) Etiemble, *Rimbaud, pages choisies*, op. cit., p. 41.

Je déjeune toujours d'air,  
De roc, de charbons, de fer.

*Faim* p.109

『イリュミナシオン』にも同じ名詞の枚挙が多い。

O Douceurs, ô monde, ô musique ! Et là, les formes,  
les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant.

*Barbare* p.145

『飢餓』では、名詞ではなく、動詞の命令形が反復されている。

Mes faims, tournez. Paissez, faims,  
Le pré des sons.

Attirez le gai venin  
Des liserons.

*Faim* p.109

この引用文によっても、ランボオの構文がいかに単純化し、しかも名詞中心の構文になったかが窺われるはずである。ランボオは形容詞をけずり、名詞だけの強さによって詩を作り上げている。次例も同様である。

Plus de lendemain,  
Braises de satin,  
Votre ardeur  
Est le devoir.

*DéliresII (L'Eternité)* p.110

また、上記の2例文における *faims* や *Braises* の複数化も注目に値する。抽象名詞や物質名詞の複数化は、固有名詞の複数化へと続く。『イリュミナシオン』では、地名の複数化が頻繁に出て来ている。

...de molles éruptions d'Etnas et des crevasses de fleurs et d'eaux  
des glaciers, ...

*Promontoire* p.149

以上の文体的特徴から、次のように要約できるだろう。ランボオは、フランス詩法の従来の規律を打破したあと、見者の詩である新しい詩のリズムを生むために、リフレイン、首語句反復、枚挙、名詞中心構文等を利用したのだと。又、名詞の複数化は、ランボオの見者の詩法の実践と関係し

ているに違いない。ランボオは見者に成る手段として、アルコール、ハッシッシュなども辞さなかったが、それらには意識の拡大を促す働きがある。幻覚の中では、地名も巨大化したイメージとしてとらえられているために、複数化されているのだろう。

譬喩に関しては、後期韻文詩篇は、前年の「見者の手紙」の諸詩篇以上に難解になっている。既掲した『飢餓』の例文中、「音の牧場」*«pré des sons»*とは何か、憧着語法に近い「昼顔の陽気な毒」*«gai vénin des lise-rons»*とは何を意味しているのか。極端な譬喩による表現のために、詩句の理解が困難になっている。前述したように、強度な想像力は、詩の中の風景を非現実化し、日常の次元から隔絶してしまうのだ。

A quatre heures du matin, l'été,  
Le sommeil d'amour dure encore,  
Sous les bosquets l'aube évapore  
L'odeur du soir fêté,

*Délires II (Bonne pensée du matin) p.107*

この詩を読めば、夏の早朝のすがすがしい風景を感じとれるが、個々のイメージは全く不可解である。「愛の眠り」*«sommeil d'amour»*も、「祭りの夜のにおい」*«odeur du soir fêté»*も具体的な意味対象は存在しない。しかし、この4行だけで読めば、異質なイメージの連続の中に、夏のあけぼのの無垢な光景を思い浮かべることが出来る。それは、ランボオのイメージが互いに異質（この場合、夏、早朝、愛、祭等）でありながら、夏の早朝という詩篇全体のイメージに統合されているからである。

ところで、想像力が優先し、言語間の意味の連関をたちきったメタフォールとは、要するに、ベルナール<sup>(29)</sup>が言うように、語にその生命を返すことになる。前述した、名詞の枚挙も語に固有性を与えるという意味では同じである。ランボオは、語に生命と独自性をもたらすことによって、語の日常的で固定化した連鎖から語自身を救っている。語は単独に行動し、語と語との意味の連関は消え、詩には、捉えようのない幻想的なイメージ

(29) Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959, p.211.

だけが残されることになる。ランボオの詩の世界が、日常の時空からへだたった奇怪な世界であるのは、こういった理由による。ランボオの詩は、想像力が絶対視されているために、その詩の世界は、日常の秩序とは無関係な、非論理が支配する幻想的な世界に変貌している。従って、譬喩の難解さとそれによる方向感覚の混乱した詩の風景とは、見者の詩法の必然的帰結といえよう。

色彩語も同様である。色彩語とその対象となる被限定辞との配列には論理性が欠けている。『涙』には、un brouillard d'après-midi tiède et vert, quelque liqueur d'or, des pays noirs, la nuit bleue と色彩語が出て来るが、どれも譬喩的な表現であり、実在性が希薄である。見者の世界においては、言語は色彩語も含め全て、日常の言語のように、伝達或いは対象の指示に終わっているのではない。対象世界の事物と言語との関係は、語の一義的な意味によって関係づけられるのではなく、より自由で多様な関係が許されている。

ランボオの詩が、難解な譬喩によって抽象的、幻想的になると、詩の内容と表題とが無関係になって来る。<sup>(30)</sup>『涙』などは最良の例である。ある男が川べりでまずい酒を飲んでいると嵐になり、地上の風景が一変し、男の酒への興がそがれた——そういう詩に『涙』というタイトルは暗示的にしか働いていない。表題のつけ方は、主題を直接に提示しているのではなく、間接的にほのめかしているにすぎない。『カシスの河』*La Rivière de Cassis*, 『一番高い塔の歌』, 『黄金時代』*Age d'or* 等も同様で、詩の表題と内容とが曖昧である。『ミシェルとクリスチヌ』*Michel et Cristine* も詩の内容とは無関係であり、最終行≪Michel et Cristine, —et Christ! —fin de l'Idylle≫から随意に選んだように思われる。謎めいた表題は『イリュミナシオン』にも多い。『美しき存在』*Being beauteous*, 『H』, 『守護神』*Génie* などがそうである。ここで、詩の内容と関係のない表題が、

(30) フーゴー・フリードリヒ『近代詩の構造』, 飛鷹節訳, 人文書院, 1970, p. 200. 参照。フリードリヒは、詩の内容と表題の関連の乏しさを、近代詩の特徴の一つにあげている。



語と語との関連性のない表題や詩の幻想化と同時に出現してきたことを確認しておきたい。

最後に主題について一言述べておきたい。1871年の3篇の詩は、それぞれ、はっきりした現実的なテーマを持っていた。『パリの軍歌』のテーマは反ベルサイユ軍、反チエール派であり、『僕の小さな恋人たち』のそれは田舎の少女に対する皮肉、軽蔑であり、『しゃがみこんで』では修道士への反抗がテーマになっていた。ところが、1872年の後期韻文詩篇は、こうした現実的、社会的なテーマは消え、幸福への飢え、渇き（『渇の喜劇』 *Comédie de la soif* などはその典型である）といった内面的テーマへと変っている。『イリュミナシオン』の主題は、実に多様性を持っている。自伝的回想を記した『少年時代』 *Enfance*, 『放浪者』 *Vagabonds*, 『青春』 *Jeunesse*。ハッシッシュ体験を思わせる『陶醉の午前』 *Matinée d'ivresse*, 『野蛮人』 *Barbare*。世界の破壊を謳った『大洪水のあと』 *Après le déluge*, 『小話』 *Conte*, 『歴史の暮方』 *Soir historique*。田園風景を印象派風に描いた『断章』 *Phrases*, 『轍』 *Ornières*。都市建築を神秘的に描き出した『町々』 *Villes*, 『岬』 *Promontoire*。無論、これ以外の主題を『イリュミナシオン』から引き出すことも可能であり、又、今挙げた作品の主題を別の観点から分類することも可能である。<sup>(31)</sup> 主題は、『イリュミナシオン』において驚くほどの多様性を示している。

こうしてランボオの見者の詩法は、後期韻文詩篇に、そして韻文詩の制約を完全に排除し、主題の多様性をもちえた『イリュミナシオン』において具現化したのである。詩形式、表現方法、主題の全てからみて、ランボオの詩は『イリュメナシオン』において初めて「見者の詩」になったのである。ここでは到底、『イリュミナシオン』の全貌に触れる余地はないの

(31) 『イリュミナシオン』の主題分類については、研究者達も色々と工夫をしている。

Marcel A. Ruff, op. cit., p.232-238.

Yves Bonnefoy, op. cit., p.182.

*Illuminations*, édition établie par Albert Py, Droz et Minard, 1969, P. XXI~XXV III.

で、その一例を呈示しておきたい。

Il nous a connus tous et nous a tous aimés. Sachons,  
cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux  
au château, de la foule à la plage, de regards en regards,  
forces et sentiments las, le héler et le voir, et le ren-  
voyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige,  
suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.

*Génie* p. 155

この詩の一節を読むだけで、ランボオのヴィジョンの強さが感じられるであろう。詩には、新奇のイメージがランボオの言う「本能のリズム」*«rhythmes instinctifs»*に乗り奔流している。ランボオは、民衆を導く「守護神」*génie*を語りながら、全人類に向って叫びかけている。新しい理想的な世界へ出発するために、「守護神」に呼びかけ、眺め、彼に付き従ってゆくことを。『イリュミナシオン』の比類のない美と力はこの一例からも測り知れると思う。

以上の分析から、ランボオの詩の急速な変化には、形式の変化、文体の変化、主題の変化を同時に含んでいることが理解できた。例えば、詩法の伝統的な規律の破壊と、新しい譬喩の発見や独特の構文（リフレインや首語句反復、枚举、名詞中心構文等）とは同時に進行していた。ランボオにとって、詩の形式、文体、主題の変化は、彼の内部で統一された衝動の結果であった。その衝動とは、ランボオの自由を求める精神であり、詩として考える時、それは新しい詩、見者の詩を追求することであった。ランボオは、見者の詩法の方式に従って、「あらゆる感覚を理性的に錯乱させ」、「未知」を見、それを表現しようとした。「未知」は描写することが不可能であり、只、暗示することだけが可能である。ランボオは、そのために、「言葉の錬金術」*«Alchimie du verbe»*に頼った。これは、後期韻文詩篇、『イリュミナシオン』において具体的な成果を見た。特に、『イリュミナシオン』は、詩の形式の自由さ、文体の新しさ、主題の多様性という点で、見者の詩の完成であった。それでは、『イリュミナシオン』という近代詩

史の傑作とひきかえに、この見者の詩法はランボオに何を残したのか、次はこの点をつぶさに検討してみたい。

#### IV

「見者の手紙」の中で展開されている詩法は、後期韻文詩篇、『イリュミナション』という傑作を残したが、この詩法は結局放棄せざるを得なかった。ランボオの精神的自伝とも言える『地獄の季節』の中の『錯乱Ⅱ．言葉の錬金術』の章とその草稿を頼りに、詩法が失敗に帰する経過を辿ってみよう。この『錯乱Ⅱ』は、先に触れたように、見者の詩法に対するランボオの自己批判を示していることに間違いはない。《L'histoire d'une de mes folies》で始まり、《Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté》で終るこの章は、見者の詩法がランボオに何を与えたのかを知る格好の章である。

ランボオは、見者の詩法に従って見者となり、未知に到達し、それを表現しえたことをこう書いている。

J'inventai la couleur des voyelles! —A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. ... je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens.

*DéliresII* p. 106

J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.

*Ibid.*, p. 106

ランボオは見者の試みが成功し、「沈黙」《silence》を、「表現しえぬもの」《inexprimable》を、「眩暈」《vertige》を記述できたとうぬぼれている。こうして、彼は幻覚に慣れ、自在にある物から他の物に置きかえて見るができるようになった。彼は工場のかわりに回教寺院を見た。天使達の太鼓学校、空の道路を走る四輪馬車、湖底のサロンといった実在しえぬものを思いのままに見た。もちろん、幻覚を見るためには、上述したように、感覚を制御する理性を全面的に排除しなければならない。ランボ

オはそのために、アルコール、麻薬、同性愛とあらゆる乱行を 実 際 に 試  
み、自我の桎梏を打ち破ろうとした。

Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit.

Ibid., p. 108

「あらゆる感覚の長期にわたる理性的な錯乱」の後、彼は時おり、現実の背後に存在する真の世界像に、未知に到達しえたと思った。その時、彼は歓喜のあまり、出来るだけ「馬鹿げて気違いじみた表現」≪*expression bouffonne et égarée*≫をしたと言う。その例として『永遠』*L'Eternité* の詩が引用されている。しかし幻覚は持続しうるものではない。『錯乱Ⅱ』には草稿が残っているが、それにはこう書かれている。

Après ces nobles minutes, (vint) stupidité complète.

*Brouillon de Délires II* p. 169

見者の実験から覚めれば、全ては狂乱であり、完全な愚行でしかない。ただ肉体の疲労と衰弱が残されるだけである。幻覚を持続させることは出来ない。人間の体力には限界があり、幻覚から覚める時が必ずくる。草稿では原稿以上に、幻覚から覚めた後の恐怖や苦痛が生々しく吐露されている。

Les hallucinations étaient plus vives (plus épouvantes) la terreur (plus) venait! Je faisais des sommeils de plusieurs jours, et, levé, continuais les rêves les plus tristes (les égarés) partout.

Ibid., p. 170

こうした苦痛、衰弱の後に、死への憧れがランボオの中に、知らず知らずのうちに現われて来ている。草稿の続きの部分には、*trépas*, *mort* という単語が出てきて、それを示している。錯乱によって未知に到達した時のめくるめく瞬間。そして、その後続く酔いざめの苦い幻滅と疲労の時。この2つの明暗の時が交錯するのである。

見者の実験が極限まできた時に、ランボオは「恐怖」≪*terreur*≫を感じたという。その時期はボンヌフォア<sup>(32)</sup>によれば、1872年5月であり、ブ

(32) Yves Bonnefoy, op. cit., p. 79.

(33) *Rimbaud* par Pierre Brunel, Collection Thème / anthologie, Hatier, 1973, p. 65.

リュネル Pierre Brunel<sup>(33)</sup> によれば、73年5月である。この違いは、ボンヌフォアが、後期韻文詩篇の暗さの一因を、見者の詩法に対するランボオの迷い、失敗感とみなしているからである。しかし、ランボオが、自ら、見者の詩法の挫折を告白している『錯乱Ⅱ』の原稿のみを頼れば、ブリュネルの意見となる。ここでは、より無難な後者の意見を採用しておきたい。

いずれにしても、『錯乱Ⅱ』の原稿では、見者の詩法に対する否定が、*«O saisons, ô châteaux»*の詩のノスタルジックな響きで締めくくられている。草稿では、それ以上に、芸術に対する深い誤りの言葉が見い出せる。

Je hais maintenant les élans mystiques et les bizarreries de style.

Maintenant je puis dire que l'art est une sottise.

Ibid., p. 171.

見者の詩法には、もともと、失敗する要因が内在していた。それは、「理性的錯乱」*«raisonné dérèglement»*という腫着語法においてである。あるいは、「並はずれたものが規範となる」*«Enormité devenant norme»*という逆接的な言いまわしがそうである。この論理的矛盾を現実の世界に移行させ、実践してゆくことは不可能である。意識的に狂気を追い求め、それを実行し続けることはできない。見者の詩法、特に「見者となる方法」はそのために破算せざるを得なかった。

しかしランボオは、この矛盾に気付かずに、見者の詩法と本気で取り組んだ。自己の感覚を意識的に錯乱させ、未知に到達しようと試みた。結果は、死に憧れる程の深い絶望と、芸術に対する不信感だけが残された。文学によって現実を超克しようとしたランボオの理想は裏切られ、彼は文学の無責任性を感じ出した。ランボオはこの時点ですでに、『地獄の季節』の最終章『別れ』*Adieu* で述べる「抱き締めれずざらざらする現実」*«la réalité rugueuse à étreindre»*へと方向を変えたのではないだろうか。

一方、詩として考察する時、ランボオの見者の詩は、詩の歴史に確固たる位置を占めることが出来た。文学史的に言えば、ボードレールによって

開かれた近代詩の道の一つは、想像力に訴える詩であった。ランボオの詩には、ボードレール以上に想像力の奔放さとヴィジョンの強烈さが感じられる。その詩の世界は、生气にみち、ダイナミックで、時に暴力的ですらある。ランボオの詩にはボードレールが持ちえなかったみずみずしい力動感にあふれている。結局、ランボオは、リシャール<sup>(34)</sup>が言うように、深淵から解放され、美から癒されたボードレールであった。

ランボオの詩は、ボードレールのように、詩の中で語と語が計算され、調和がとれ、共鳴し合う詩ではない。むしろ、上述したように、語に自由と孤独を与え、語と語は互いに衝突し合っている。ランボオは「見者の手紙」の中で、未来の言語は「魂から魂へ向うものであり、それは香りも音も色も、一切を要約しており、思想をひっかけ引き寄せる思想からうまれてくる」と定義づけたが、ランボオの言葉は詩法どおりである。互いにひっかけ合い、引き寄せ合いながら意味が流れ、やがて、詩全体として統一されている。語や語句がうみ出すイメージも、どれもが相反しているが、最後には不可思議な不統一の調和とも言うべき点に達している。それはランボオの精神を濾過しているからである。ランボオの詩に表われているイメージの緊迫した対立の底流には、ランボオの自由への熱烈な希求と新しい社会に対する強い願望がある。ランボオは未知を表現するために、「単語の幻覚」*«hallucination des mots»*を駆使し、独特の「本能のリズム」*«rythmes instinctifs»*をうみ出したが、ランボオの詩を活性化させているものは、表現技術ではなく、彼の精神である。ランボオの詩は混沌としているが、調和がないわけではない。彼の自由や新しい社会に対する熱望が詩に統一感を与え、詩をイメージ遊びや言葉遊びから救っている。

ランボオの勝利は、一言で言えば、新しい形式を伴った、新しい詩的言語の創造にあった。形式として、自由詩、散文詩へと向かい、そこに比類のない完璧な詩を創造した。ベルナール<sup>(35)</sup>は、『イリュミナシオン』が散

---

(34) Jean Pierre Richard, op. cit., p.240.

(35) Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, op. cit., p.150.

文詩を完成させたと述べているが、『イリュミナシオン』においてこそ形式、表現方法、内容のいずれの点から見ても、見者の詩になりえている。<sup>(36)</sup>

このようにして成立しているランボオの見者の詩は、言うまでもなく、読者の感覚をゆさぶる活力がある。日常生活の中で固定した感性に刺激を与える異化作用がある。読者は、ランボオの詩の中で、日常生活とは全く異なる新しい世界の創造過程に立ち会う。その時、読者は、想像力の自立した世界を知るだろうし、又、詩の背後に一貫として流れているランボオの自由追求の精神を感じとるだろう。ランボオの詩は、硬直した精神を転倒させ、感性の拡大をはかることによって詩としての効用を持っている。その証拠はランボオ解釈の膨大な数を見れば十分である。見者の詩法は、詩の成功という結果において価値を持った。ランボオの詩の功績はベルナールにならってこう言おう。

..; il (Rimbaud) a fait de la poésie une fonction vitale, un instrument de libération et de conquête.<sup>(37)</sup>

結局、「見者の手紙」はランボオの詩の領域をより豊かにさせたと同時に、ランボオの芸術に対する不信感を生む胚芽となっている。あえて言うなら、「見者の手紙」がランボオの詩人としての運命を決定し、詩の栄誉と文学放棄とを準備したのである。

---

(36) 今回の論文では、『イリュミナシオン』を完全に論述できなかったうらみがある。後日、稿を改め、その詩的世界を特に主題の面から論ずる予定である。

(37) Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 209.

(38) 本論では、1872年の韻文詩篇を旧版のプレイヤー版『ランボオ全集』やガルニエ版『ランボオ作品集』に倣って、『後期韻文詩篇』*Derniers vers* と呼んでいる。しかし、最新のアダンのプレイヤー版『ランボオ全集』では、『後期韻文詩篇』の代わりに『新しい韻文詩と唄』*Vers nouveaux et chansons* が採用されている。